

СЦЕНОГРАФИЯ И ПОСТАНОВОЧНАЯ ЧАСТЬ (вопросы истории и театральной практики)

К. И. Чижмакова

Российская академия театрального искусства — ГИТИС

Данное исследование проводится на примере становления отечественной сценографии и постановочного дела в период второй половины XX века, в который на наш взгляд, удалось творчески синтезировать лучшие черты и достижения всей предшествующей театральной эпохи.

Роль сценического оформления и постановочных элементов в художественной форме спектакля на протяжении последних десятилетий значительно возросла. Причем, в настоящее время эта область театрального искусства продолжает свое интенсивное развитие. Нередко в основе того или иного спектакля оказывается именно замысел художника. В связи с этим представляется необходимым и своевременным исследование истории возникновения и развития этой театральной области, а также выявление конкретных специфических этапов в процессе постановочной работы как области наименее исследованной.

С момента зарождения театра в античной Греции проблема становления и развития постановочного дела как органической части того или иного представления, существовала в определенных формах. И хотя мы не можем проследить, как на этом, так и на многих последующих исторических этапах, точный ход соответствующего описанному выше процесса подетально и поэтапно, но возможна попытка восстановить важнейшие подробности с помощью анализа имеющихся материалов.

Итак, активное развитие театрального искусства в Древней Греции потребовало применения декораций. Известно, что если в ранних трагедиях Эсхила они представляли собой специально изготовленные массивные деревянные сооружения, то уже при Софокле возникают росписные варианты декорации, которые представляли собой установленные между колоннами проскенения росписные доски или холсты (пинаки). В дальнейшем сюжетика древнегреческих драм привела к появлению театральных механизмов — первых образцов постановочной техники. Из них наиболее используемыми были экиклема и зорема или механе. Первая представляла собой площадку на низких колесах, которая по ходу действия выдвигалась из центральной двери сцены и на которой разворачивались

события, происходившие внутри помещений. Зорема или механе (т.е. машина) представляла собой подъемник, при помощи которого герои поднимались наверх, например, возносясь на Олимп. При этом следует заметить, что на протяжении всего греческого периода развития античного театра сценическое оборудование оставалось достаточно простым, что отнюдь не было обусловлено слабым развитием техники, а диктовалось идеологическими соображениями. Целью театра данной эпохи было стремление сосредоточить внимание зрителей на развитии действия и личности героев, а не на внешних эффектах.

Вообще, думается, что специфика развития постановочного дела на протяжении долгого ряда веков его существования неизменно зависела от трех обстоятельств: во-первых, как явствует из сказанного выше, это общие задачи театра эпохи, обусловленные во многом контингентом зрителей, привлеченных на данном этапе к восприятию названного типа зрелища; во вторых, от уровня развития изобразительного искусства исследуемого периода, и, в-третьих, от общих показателей развития техники. Кроме того, важное значение имеет также степень профессионализма в области актерского мастерства, которое в стадии раннего, самодеятельного варианта, нуждается в мощном декорировании, дабы скрыть некоторую актерскую несостоятельность. При этом, пожалуй, первый названный признак является ведущим.

Отсюда, во многом, вытекает и специфика костюма древнегреческого актера, который, с идеологической точки зрения данного периода должен был выглядеть сверхчеловеком, что, во многом, также было обусловлено гигантскими, по современным меркам, масштабами существовавших театральных конструкций. Выполнению данной задачи служили: онкос (выступ надо лбом), сценические котурны (башмаки с очень толстыми, состоящими из нескольких слоев, подошвами), специальные подкладки и подушки по

всему телу, призванные каждый в своем роде увеличивать без изменения пропорций рост актера, который и без этого должен был быть человеком высоким.

Особого внимания заслуживает маска, которой были снабжены все без исключения персонажи спектаклей, но при этом, каждая из которых имела свой особый облик. Именно маска несла своего рода функцию типизации, укрупненное, часто до гиперболы или (в комедии) до гротеска выражение основной функции, страсти, которой определялась логика поведения того или иного персонажа. То есть, именно маска сообщала в данной исторической модели театра все самое главное о герое, и несла тем самым в спектакле основную художественно-постановочную функцию.

Развитие постановочных форм в древнеримском театре представляет последовательное и закономерное отступление от традиций Греции. Данная тенденция логически вытекает из самого изменения функции театрального искусства в древнеримском обществе. Если греческий театр имел задачи морально-этического характера, то римский преследовал иную цель — поразить, удивить, завоевать, вследствие чего постепенно на его вооружении оказывается весь арсенал старых и новых постановочных средств.

Еще в эпоху республики римские актеры начинают гипертрофированно подчеркивать свой рост посредством более высоких котурнов, онкоса и парика под маской. Мягкие утолщенные подошвы древних греков преобразовались в громоздкие деревянные подставки высотой до 20 см. Парики актеров-трагиков, выполнявшие уже в большей степени эстетическую функцию, представляли разнообразные красивые прически с локонами, падающими на лоб и плечи. Маска же, наоборот, становится однотипной в своей гиперболизации страстей, и оказывается куда менее художественно функциональной, уходя на уровень подчиненного костюмного элемента.

Римские театры обладали и куда более сложной, по сравнению с греческими, машинерией. Особенно это касалось театров, построенных на деньги частных лиц, которые, стремясь в борьбе за власть получить расположение, не останавливались ни перед какими затратами. В связи с драматургической необходимостью частой смены картин здесь появляется занавес. Перед началом спектакля он поднимался в продольную щель просцениума, открывая сценическую площадку, а в конце опускался, закрывая ее.

Своеобразным апофеозом театра времен Римской Империи может с точки зрения постановочных эффектов служить получившее в то время большое распространение зрелище пиррихи. Это спектакль, как правило, на любовно-мифологический сюжет, в котором преобладала хореографическая составляющая. Обычно он исполнялся многочисленным ансамблем танцовщиков и танцовщиц (ранее все роли исполнялись только актерами-мужчинами), иногда насчитывающим несколько сотен человек. В таком роде представлениях особое значение имела зрелищная сторона, призванная поражать своим великолепием и насыщенная разнообразными сценическими эффектами: фейерверками, искусственными водопадами, звуковыми имитациями различных природных явлений. Более того — сами многофигурные хореографические построения были столь тщательно геометрически выверенными, что по своей художественной функции приближались к чисто постановочным впечатлениям. При этом, следует заметить, что в рамках пиррихи значимость актерского мастерства в некоторой степени нивелировалась в пользу танцевальной составляющей.

Следующий этап развития — театральное искусство эпохи средневековья — в рассматриваемом нами смысле представляло синтез достижений Греции и Рима: с одной стороны, в соответствии с господствующей религиозной идеологией оно стремилось затронуть духовный мир зрителя, с другой — в рамках этой же идеологии — желало поразить его воображение зрелищной стороной представленных действий. Пиком развития постановочного дела в эпоху средневековья можно считать мистерияльные представления, которые развернулись по всей Европе. В этих зрелищах, устраиваемых городскими властями в дни важнейших религиозных праздников, обычно использовались три основных постановочных варианта: так называемый передвижной, когда мимо зрителей проезжали телеги, с которых показывались мистерияльные эпизоды; кольцевой — когда действие происходило на разных отделениях огромного кольцевого помоста и одновременно внизу, в центре круга, образованного этим помостом (зрители при этом находились у столбов, на которые он опирался), и, наконец, беседочный. В последнем на городской площади выстраивались беседки, изображающие то дворец императора, то рай, то чистилище, то ад. Подобные места действия, правда, никак не обозначались внешним видом данной конструкции: на ней вывешивалась поясняющая надпись.

Но, при описанной выше скромности оформления, сближающей мистерию по художественной природе с греческими театральными образцами, искусство сценических эффектов находилось в рамках названного типа зрелищ на большой высоте. Его религиозное содержание, включавшее описание известных чудес, требовало их наглядной демонстрации, нередко выходивших в сферу натуралистических эффектов. К примеру, ремарки сохранившихся рукописей текстов мистерий сообщают: “Два солдата с силой ставят грешника на колени, совершают подмену (то есть подменяют живого исполнителя куклой) и обезглавливают героя”.

Такая развернутость постановочных эффектов определялась еще и тем, что отдельные эпизоды этих объемных театральных зрелищ исполнялись представителями определенных городских цехов, способных обеспечить, в силу своей профессиональной деятельности достоверность оформления. Например, как видно в сохранившихся сценариях мистерий, сцена “Всемирного потопа” поручалась обычно рыбакам и матросам, сцена “Ноева ковчега” — судостроителям, эпизод “Изгнания из рая” — цеху оружейников. В мистериях эксплуатация усложнившейся театральной техники поручалась обычно уже особому, специально обученному обращению с ней специалисту — руководителю игр.

Дальнейшее сосуществование духовного и зрелищного компонента в театральном искусстве эпохи Возрождения снова приобретает полярную специфику. Уже на родине Ренессанса, в Италии, в рамках пышных дворцовых спектаклей, которые чаще всего показывались в парках, на временно сооруженных в естественных условиях подмостках, внимание строителей было поглощено исключительно внешней стороной представлений, что во многом диктовалось преобладанием по преимуществу любительского состава исполнителей. Для оформления этих зрелищ приглашались и знаменитые художники: среди декораторов итальянского театра Возрождения есть имена Леонардо да Винчи, Рафаэля Санти, Брунеллески. Именно их влияние на театр в этот период наиболее заметно, и именно они вносят в декорационное искусство принцип перспективного построения живописного пространства. В данный период на театральных подмостках обычно выстраивалось единое место действия, воспринимаемое зрителями в своем реальном пространственном масштабе, что достигалось использованием законов перспективы. Изобретение перспективной декорации приписыва-

ется итальянскому архитектору Браманте и относится к самому началу XVI века. Первенство же в использовании нового принципа оформления обычно отдается декораторам Пеллегрини да Удине (Феррара) и Бальдассаре Перуцци (Рим). Чуть позже развитие драматического искусства приведет к необходимости использовать глубинную часть сцены и потребует смены декораций. В 80-х годах XVI века художник Бернардо Буонталенти устанавливает по обе стороны сцены вращающиеся трехгранные призмы из деревянных рам, обтянутых холстом, — теларии. На каждой из трех сторон телария были написаны, с соблюдением правил перспективы, части сменяемого вида сцены. Одновременный поворот телариев и смена задника давали возможность мгновенно изменить декорацию. Позже громоздкие теларии будут заменены плоскими кулисами, что приведет к возможности большего числа сценических перемен, необходимых для постановки пасторалей и особенно опер. Эти жанры, тяготеющие к пышному оформлению, быстрым его сменам, эффектной костюмировке потребовали дальнейшего усложнения сценической техники — применения световых, пиротехнических эффектов, использования трюмов и колосников сцены. В придворном театре изображались полеты богов, волшебные колесницы, провалы в подземное царство, пожары, наводнения и прочие чудеса. В этот период влияние итальянских мастеров театрального дела ощущается во всей Европе. Испытывает его и русский театр: кулисные перспективные декорации применялись в 1672 году в представлениях театра при дворе царя Алексея Михайловича.

Любопытно, что в это же самое время внешнее оформление в жанре комедии дель арте, где актерско-импровизационное искусство было на уникальной для данного периода высоте, было более простым и достаточно портативным: сцена представляла собой улицу с двумя рядами домов, являвших легкие архитектурные сооружения. Их окна и балконы служили дополнительным местом действия.

Также рационально, с точки зрения рассматриваемого вопроса, были оснащены и испанские театры эпохи Возрождения. Кочующие труппы актеров использовали для спектаклей гостиничные дворы, носившие название корралей. Такой двор имел с четырех сторон двух-трехэтажные дома. Со стороны одного дома устраивалась сцена, а окна и балконы других служили ложами. Перемена места действия могла обозначаться только репликой пер-

сонажа, или словесным указанием. Рисованный задник мог изображать улицу, комнату или лес и т.д., что обозначалось либо деталями мебелировки, либо, скажем, одиноким деревом. Сценическая техника оставалась мало разработанной. Самой большой диковиной являлись машины для изображения облаков.

Столь же аскетичной была постановочная сторона представлений в английском театре данного периода. Сохранился рисунок того времени, изображающий внутренний вид театра “Лебедь”. Судя по рисунку, сценические подмостки здесь имели форму трапеции, глубоко входящей своим основанием в зрительный зал. Сцена делилась на три части: переднюю, заднюю, и верхнюю в виде балкона над задней сценой. Она была украшена коврами и циновками, а сверху подвешивался занавес — черный в трагедиях и голубой в комедиях. Декораций было мало. Конкретное место действия намечалось какой-либо деталью: деревом (оно выносилось на сцену в кадке), что обозначало лес, или креслом, что указывало на антураж дворцового зала. В иных случаях на колонне, поддерживающей навес, вывешивалась дощечка с указанием места действия.

Таким образом, развив общий уровень актерского мастерства, Ренессанс, за исключением итальянского, так сказать, исключительного варианта, оказался в целом крайне лаконичен в области внешней формы. Последующая эпоха восполнила данный “пробел” лишь отчасти.

В период классицизма эстетика театра, несмотря на свой высокий идеологический пафос, целиком выстраивалась из культуры придворных церемоний и балетов. В спектаклях на античные темы театр классицизма на самом деле был ориентирован на культурные запросы зрителей того времени, и это направление подразумевало внешнюю помпезность. Вкусы великосветского общества диктовали модную, нередко вычурную костюмировку персонажей: актеры, изображавшие древних героев, играли в огромных париках, в бархатных камзолах, в перчатках и были обвешаны яркими бантами. Впрочем, во времена Расина в сценический костюм были внесены некоторые изменения: выработалось стандартное римское одеяние, отдаленно напоминающее исторический прототип.

В связи с тем, что действие трагедии протекало у самого края сцены (данный характер расположения представителей актерского цеха определялся, помимо художественных критериев, еще и тем, что тут же, на подмостках присутствовали зрители —

аристократы, и актерам оставалось лишь небольшое пространство), а закон о единстве места определял принцип несменяемости декораций, последние были лишь живописным и малофункциональным фоном в спектакле. При этом дворцовые спектакли обставлялись значительно пышнее и интереснее. Так, например, известно, что в спектакле “Мирам” Ришелье (1641 г.) акт за актом сменялись сила и характер освещения, что демонстрировало движение времени в течение суток.

Таким образом, по сравнению с предшествующим периодом, классицизм накопил достаточный постановочный опыт, но все же не сумел всецело поставить его на службу содержанию спектакля. Внешняя форма в данном случае была достаточно отвлеченной и самостоятельной стороной зрелища. Это был как бы “второй план”, воздействующий на зрителя не совместно с сюжетом, а параллельно ему.

Следующим шагом в объединении двух сторон театральной формы можно, безусловно, считать реформы Дэвида Гаррика. Едва приняв на себя руководство театром Друри-Лейн в 1747 году, Гаррик освободил сцену от зрителей. Он же в 1765 году ввел линию рампы, что еще заметнее отделило сцену от зрительного зала. В 1771 году, когда в Англию прибыл знаменитый французский декоратор и театральный машинист Филипп Жан де Лоттенбург, Гаррик пригласил его в Друри-Лейн. Лоттенбург, совместно с английским художником Джошуа Рейнолдсом и жившим в Англии американским историческим живописцем Бенджамином Уэстом занялся вопросами реформы костюма. И хотя эта реформа не была доведена до конца (так, в шекспировских ролях Гаррик, согласно установившейся традиции, выступал в современном костюме (исключением был только Ричард III)), степень историзма, вкуса и в этой части оформления неизменно возросла. Гаррик делал все возможное, чтобы постановочная сторона спектакля способствовала театральной выразительности. Условность классицистской сцены им решительно отменялась. Продолжателем его дела в Англии можно считать Джона Филиппа Кембла, который, также стремясь создать исторически точные декорации, сделал ряд дальнейших шагов в сторону исторического правдоподобия костюма.

Наиболее радикальные изменения постановочная часть претерпела в эпоху романтизма. Романтики впервые, пожалуй, поняли значимость эмоционального воздействия сценической среды на публику и потому щедро развернули перед зрите-

лем картины бурь, низвергли с вершин мощные водопады, обрушили гигантские снежные лавины. Перед глазами изумленного зала лопалась земля, в появившиеся трещины проваливались дома и целые города, сверкали молнии, пылали пожары. А иногда, когда на сцене господствовала недолгая романтическая гармония, светила спокойная луна или возникала легкая таинственная дымка.

Роль театральных машинистов в данную эпоху чрезвычайно возросла. Зрителей порой не менее катаклизмов сюжета увлекала демонстрация новых возможностей показа самых разнообразных природных явлений, создания картин гигантских катастроф и бедствий, либо демонстрация невероятных чудес. Таким образом, в эпоху романтизма декорационно-зрелищная сторона спектакля, слившись воедино с его содержанием, начинает обретать самоценное значение, с одной стороны, но эта ценность значима лишь как выражение сути данной конкретной постановки, с другой.

Помимо этого, романтизм, как уже замечалось выше, ставит перед оформлением задачу индивидуализировать (с точки зрения исторической и географической) конкретное место действия. И благодаря этому декорационное искусство в XIX веке проходит несколько ощутимо взаимосвязанных стадий развития.

Первейшей задачей, решением которой были заняты оформители спектаклей второй трети XIX века, явилась реализация в сценической практике принципа историзма и местного колорита, выдвинутого романтической теорией. В Германии, например, систему исторически жизнеподобных декораций, которыми пользовался режиссер Дюссельдорфского театра К. Иммеркман, создает Ф. Гроппиус. Отголоски данных поисков существовали и в России, где, при постановке балета Ш. Дидло “Кавказский пленник” для создания костюмов горцев был специально привлечен их знаток художник А. Орловский.

Чуть позже этот первый этап осмысления исторического прошлого на театральном поприще, где открывалась невиданная возможность для демонстрации картин минувшего, привел к развитию так называемого “археологического натурализма”, простирающегося как в рамках романтического, так и в границах реалистического направления.

Правда, отдавая справедливость данному термину, нужно сразу заметить, что “археологическим” в полном смысле этого слова он оставался весьма недолго, поскольку современная моменту режиссура в лице ее деятелей достаточно быстро

поняла, что подобная форма декорационного творчества все же мало привлекательна для зрительской аудитории. Последнюю интересовало более узнаваемое изображение картин минувшего. И потому, сохраняя в общем и целом документальность в оформлении постановок, авторы вскоре предложили публике живописные картины минувшего, в рамках которых были оформлены такие спектакли всемирно известного мейнингенского театра, как “Юлий Цезарь” и “Венецианский купец”. Они в гораздо большей степени отвечали новому возникшему понятию “живописная режиссура”.

Вообще же XIX век, в отличие от предшествующего XVIII и даже XVII веков, в его наиболее показательных явлениях театрального искусства, нельзя в целом считать временем расцвета декорационно-постановочного искусства. На сценах тогда царили плоские “павильоны”, которые, в основном, изготавливались ремесленниками, мало связанными с искусством. Мизансцены были статичны. Вся блестящая плеяда мастеров сценического искусства данного периода, которой славилось XIX столетие, относилась прежде всего к актерскому цеху и была представителями исключительно разговорного жанра. Но, играя порой без грима или почти без грима, нелепо одеваясь в “свои” костюмы по современной моменту моде, они передавали голосом такую мощь драматического напряжения, что заставляли забыть об окружающей скудной атрибутике.

Следующий XX век, как уже говорилось выше, переносит центр тяжести театральной действительности в сторону режиссерского искусства, которое в своем развитии актуализировало вопрос о театральном художнике. И хотя на первых этапах своего развития режиссура стремилась держать монополию (так, например, А. Антуан в самые первые годы своей работы часто отказывался от помощи профессиональных художников, создавая оформление самостоятельно, и оставаясь единственным творцом всего спектакля), с течением времени театр восполнил достижения как декорационного искусства, так и сценической машинерии предшествующих времен, стремясь объединить в этом своем движении всю полноту существующих зрелищных возможностей. И главным достижением XX столетия можно считать играющее объемное сценическое пространство, которое в той или иной форме существует и функционирует во всех спектаклях минувшего века, и которое может и должно существовать в рамках театра режиссерского.

В сложной практике современного театра деятельность художника сцены влечет за собой необходимость существования целой группы художественно-технических работников, которую, собственно, и принято называть художественно-постановочной или сокращенно — постановочной частью театра. Подобный коллектив исполняет все работы по оформлению новых спектаклей, подчиняясь, при этом, с одной стороны, художнику, а с другой — режиссеру. На грани этого взаимодействия и пролегает черта, отделяющая постановочную область от области сценографии в чистом виде.

Рассмотрим специфику деятельности постановочной части. Современная постановочная часть большинства театров включает в себя сценические и производственные мастерские. Первые занимаются обслуживанием текущего репертуара театра. В их состав входят: машинно-декорационный цех; отделение художественного освещения сцены; реквизитный цех; мебельный цех; гримёрно-пастижерское отделение. Производственные мастерские занимаются изготовлением нового оформления и ремонтом текущих декораций, к их числу относятся: мастерская объемных декораций; слесарная мастерская; мастерская по пошиву и изготовлению театрального костюма; красильная мастерская; живописно-декорационная мастерская; обувная мастерская и мастерская по изготовлению головных уборов (на сегодняшний день почти не встречается); макетная мастерская.

Театральные ВУЗы выпускают на сегодняшний день по данному профилю специалистов двух категорий: художник-технолог сцены и художник-технолог по сценическому костюму. В обязанности первого из них входит: разработка (самостоятельно или с привлечением специалистов) комплекса технической документации проекта, сценического воплощения замысла художника-постановщика и художника по костюмам, создание проектов гастрольных вариантов оформления спектаклей текущего репертуара, отслеживание соответствия воплощения замыслу художника-постановщика, художника по костюму, художника по свету при постановке спектакля, а также обеспечение всех материально-технических компонентов монтажа декораций. Художник-технолог по сценическому костюму разрабатывает комплекс документации, требующейся для их изготовления в соответствии с замыслом художника по костюмам, и руководит соответствующими его профилю подразделениями театра.

Организация постановочной части, ее собственная структура, как говорилось выше, находится в прямой зависимости от масштабов и структуры того или иного театра в целом. Есть крупные театры, которые имеют отдельные производственные мастерские. В данном случае постановочная часть оказывается заказчиком необходимого сценического оборудования и контролирует качество его исполнения. Отметим сразу, что производство оформления и его эксплуатация являются взаимосвязанными процессами, поэтому ситуация при которой и мастерскими, и монтажной частью руководит одно и то же лицо, творчески наиболее выигрышна, хотя есть театры, в которых мастерские, формально подчиняясь или не подчиняясь заведующему постановочной частью, являются совершенно самостоятельными в структуре данного зрелищного предприятия. Есть театры, в которых производственная часть делится на группы сценические, постановочные и смешанные, то есть такие, которые участвуют и в оформлении и в проведении спектакля. И есть, наконец, небольшие театры (в 1980-х годах по такому принципу существовало большинство появившихся тогда театров-студий), которые не имеют не только мастерских, но и отдельных поделочных бригад. Такие театры обычно заказывают оформление независимым производителям, хотя в их штате, в силу необходимости эксплуатации оформления спектакля, обязательно предусматриваются производственные специалисты. Подобные коллективы при этом лишаются возможности общения с исполнителями заказа, которые, в случае вхождения в состав театра, обычно хорошо чувствуют его творческий метод. Изготовленное же оборудование в итоге обычно все равно дорабатывается на месте.

Производственные мастерские (как говорилось ранее) состоят из нескольких подразделений. При этом нужно сказать, что даже в тех случаях, когда театр имеет их в полном объеме, в процессе постановки спектакля неизбежны доработки и изменения по ходу постановки, как бы ритмично и закономерно ни шла вся работа по оформлению спектакля, доделки и даже переделки оборудования всегда закономерны и вполне естественны. В приведенных примерах, обычно постановочная часть насчитывает в своем составе от 20 до 300 самых разных специалистов.

Структура же подготовки спектакля с точки зрения поэтапного процесса функционирования постановочной части делится обычно на подготовительный период, период проектирования спек-

такля, производственный, репетиционный периоды, выпускной период и премьеру, и выглядит обычно следующим образом.

После включения в репертуар театра новой постановки происходит формирование постановочной бригады. А вслед за этим наступает так называемый подготовительный период, в ходе которого изготавливается макет оформления спектакля, разрабатывается планировка спектакля по картинам, а затем проводится обсуждение данного макета с учетом предварительной работы над планировками спектаклем в целом — во-первых, на техническом совете театра, и, во-вторых, на художественном совете, где окончательно принимается решение о той или иной постановке в данной, предложенной постановочным коллективом форме. При этом, еще до готовности макета по эскизам художника-постановщика разрабатывается планировка сцены, определяется принципиальное размещение декораций — как жестких, располагающихся на планшете сцены, так и подвесных (мягких и жестких); выявляются габаритные размеры, проверяются видимые игровые точки из зрительного зала, общие монтировочные решения, после чего изготавливается картонная выгородка декораций — «прирезка», а затем, по согласованию с художником-постановщиком и руководством художественно-постановочной части, происходит оформление чистового макета спектакля по утвержденной планировке. Затем, обычно, идет работа над созданием габаритных чертежей, разработка проектно-расчетной документации, что включает в себя составление технологической описи декораций, бутафории и костюмов, составление предварительной заявки на материалы для их изготовления, уточнение возможностей театра в создании светового обеспечения спектакля и, по необходимости, составление заявки на дополнительную световую аппаратуру. Описанный выше этап предшествует изготовлению рабочих чертежей на декорацию, мебель, бутафорию. Тогда же происходит расчет силовых конструкций (станков, подвесных конструкций) на прочность и жесткость, а также составление предварительной сметы на декорации, мебель, бутафорию, костюмы и другие затраты, после чего проектная документация и чертежи сдаются в производственные мастерские.

На завершающем этапе производственного периода, в ходе которого составляются сметы, графики изготовления реквизита, осуществляется покупка материалов для производства, распреде-

ления и выдачи заказов на изготовление, а также приобретение дополнительного оборудования (подъемно-механического, осветительных приборов, звуковой и музыкальной аппаратуры), изготовление декорационного оборудования, происходит прием материального оформления нового спектакля под материальную ответственность руководителей эксплуатационных цехов, что знаменует начало собственно репетиционного периода.

В последующий период обычно осуществляется окончательное составление плана сценического выпуска спектакля. Чуть позже происходит подбор мебели, «выгородок» и костюмов для «выгородочных» репетиций, а затем и приемка декораций, костюмов на сцене. Далее следуют репетиции в «выгородках» на основной сцене с частичной демонстрацией готовых элементов декораций и костюмов.

В ходе дальнейших, так называемых монтировочных репетиций обычно уточняются картинные планировки, установки жестких декораций и планировки навески завес, по окончании чего монтируется декорация с проверкой узлов соединения на прочность и скорость, определяется готовность изделий, отрабатываются перемены картин спектакля, в результате чего ставятся «марки» на планшете сцены и подъемах, либо пульте верхней сцены. Затем составляется партитура проведения спектакля по переменам, по порядку и времени, определяются «просмотры» из зрительного зала на предмет правильной развески мягких декораций, установки жестких конструкций с их соответствием художественному замыслу и макету.

Еще до начала происходящих чуть позже световых репетиций создается цветоцветовая легенда спектакля, план развески дополнительной световой аппаратуры, готовятся световые фильтры. В ходе же данных репетиций происходит планировка света и выписки по направке, фокусировке и фильтровке световых приборов, монтируется дополнительная аппаратура, осуществляется по актам направка и фильтровка приборов как внутреннего сценического, так и выносного света, ставится предварительный свет картин и их переходов, готовится предварительная световая партитура спектакля (без актеров). В финале происходит окончательная установка положений света и создание окончательной партитуры в процессе работы с актерами.

Далее следуют репетиции с актерами по актам, прогонные репетиции, а затем генеральные репетиции и премьеры.

Художники, работающие в современном театре, в силу глубинных художественных процессов, постепенно переходят от собственно работы над декорацией к работе над спектаклем в целом, в результате чего сценическое оформление становится более содержательным и тесно связанным с режиссерским решением, а роль художника — все более значимой, что в итоге усиливает органическую целостность спектакля.

При этом, естественно, работа современных театральных художников и постановщиков в самых существенных своих параметрах тесно переплетается, нередко входя в область режиссуры. И чем больше внимание художника направлено на спектакль в целом, тем чаще вопросы сценического убранства, постановочной техники становятся вторичными, как бы сами собой разумеющимися, сохраняя при этом свою значимость и автономность. В целом, можно предположить, что в разные эпохи связь театра с техническими новшествами того или иного периода истории была такова, что порой именно они, эти новшества, способствовали развитию той или иной сценической эстетики.

Говоря о специфике деятельности художника-постановщика, вероятно, следует уточнить такой термин, как “сценография”, который был как бы “узаконен” окончательно отечественной театроведческой и искусствоведческой литературой в конце 1960-х годов и постепенно заменил бытовавшее ранее определение “театрально-декорационное искусство”. В 1970-е годы этот термин получил повсеместное распространение и в результате им стали определять творчество всех без исключения художников театра вне зависимости от того, когда, в какую историческую эпоху эти художники работали и каким принципам сценического оформления следовали. И хотя термин “сценография” до сих пор нередко применяется как синоним термина “декорационное искусство”, эти понятия не столь равнозначны. В 1935 году М. Левин предложил понятие “изобразительная режиссура”¹, которым, собственно, и выражал ту новую роль художника в создании зрелища, за которым позже и утвердилось название “сценография”. Оно выразилось прежде всего в том, что талантливый сценограф обладает собственным отношением к проблематике самого спектакля, несет свою эстетическую тему, а вместе с ней и свои символы, то есть обладает в некотором роде режиссерским мышлением, искусством создания неповторимой, но узнаваемой

пластико-цветовой среды, которая организует весь комплекс заложенной в спектакле проблематики. Кроме того, сценограф, являясь человеком театра, обладает знанием специфики актерского творчества, позволяющим вместе с режиссером в заданной им пластической среде создавать необходимые в данном спектакле чисто актерские ходы. И термин “сценография” используется в данном случае именно в таком смысле. В этом понимании сценограф может существовать сегодня только в единстве со всеми прочими создателями зрелища, и его деятельность является неотъемлемой частью этого единства. Вместе с тем, художник должен решить целый комплекс собственных специальных задач, таких как: найти гармонию между такими противоположностями, как конкретность и условность, прямое изображение и метафора, время действия пьесы и время постановки спектакля, то есть воссоединить реально существующий текст пьесы с новыми условиями бытия.

Таким образом, с точки зрения практической деятельности сценографа, как в его внутренней работе, так и в его работе с режиссером и администрацией, на сегодняшний день самым практичным и распространенным способом взаимодействия в начальном периоде организации спектакля является метод создания и предоставления театру макета (в основном, в масштабе 1:50). Обычно макет устанавливается в «подмакетнике», который является копией театральной площадки данного театра, также выполненной в масштабе 1:50. На планшете «подмакетника» расчерчивается метровая сетка, которая позволяет и режиссеру, и самому художнику, в отличие от двухмерных эскизов, сразу увидеть декорацию в движении, сопоставить пластический ритм постановки с ритмом предложенной сценической конструкции. Совпадение определенной стилистики спектакля и постановочного решения, пожалуй, составляет ту конечную цель, которая должна объединить работу режиссера и художника-постановщика.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Базанов В.В. Техника и технология сцены / В. В. Базанов. — Л.: Искусство, 1976. — 367 с.
2. Базанов В.В. Сцена XX века / В. В. Базанов. — Л.: Искусство, 1990. — 241 с.
3. Бархин С.М. Ламповая копоть / С. М. Бархин. — М.: Близнецы, ГИТИС, 2007. — 528 с.
4. Бачелис Т.И. Эволюция сценического пространства. (От Антуана до Креха.) / Т. И. Бачелис // Западное искусство XX века. — М.: Наука, 1978. — 367 с.
5. Березкин В.И. Искусство оформления спектакля / В. И. Березкин. — М.: Знание, 1986. — 126 с.

¹ Левин М. Сценическая композиция пространственного спектакля. М., 1953.

6. Гремиславский И.Я. Организация постановочной части в театре / И. Я. Гремиславский, Г. А. Заявлин. — М.: Искусство, 1940. — 91 с.
7. Гремиславский И.Я. Техника театрально-декорационной живописи / И. Я. Гремиславский, К. М. Иоаннов. — М.: Искусство, 1952. — 131 с.
8. Гремиславский И.Я. Сборник статей и материалов / И. Я. Гремиславский. — М.: Искусство, 1967. — 344 с.
9. Давыдова М.В. Очерки истории русского театрально-декорационного искусства XVIII — начала XX века / М. В. Давыдова. — М.: Наука, 1974. — 188 с.
10. Извеков Н.П. Техника сцены / Н. П. Извеков. — Л.-М.: Наука, 1940. — 314 с.
11. Извеков Н.П. Свет на сцене / Н. П. Извеков. — Л.-М.: Наука, 1940. — 427 с.
12. Крэг Э.Г. Искусство театра / Э. Г. Крэг. — СПб.: Изд-во Нибутковской, 1911. — 176 с.
13. Левин М. Сценическая композиция пространственного спектакля / М. Левин. — М., 1953.
14. Лотман Ю.М. Семиотика сцены / Ю. М. Лотман // Театр. — 1980. — № 1. — 192 с.
15. Михайлова А.А. Сценография: теория и опыт / А. А. Михайлова. — М.: Советский художник, 1990. — 344 с.
16. Пожарская М.Н. Русское театрально-декорационное искусство конца XIX — начала XX века / М. Н. Пожарская. — М.: Искусство, 1970. — 411 с.
17. Попов В.А. Звуковое оформление спектакля / В. А. Попов. — М.: Искусство, 1953. — 266 с.
18. Сосунов Н.Н. От макета к декорации / Н. Н. Сосунов. — М.: Искусство, 1962. — 142 с.